

Rita Gnutzmann

Boas innerer Monolog in *La ciudad y los perros*

Der Roman *La ciudad y los perros* berichtet vom Eintritt der drei Hauptpersonen in die Militärakademie Leoncio Prado, vom Raub eines Examens und den darauffolgenden Ereignissen, bis die Kadetten die Anstalt verlassen. Jedes Romankapitel hat einen der "Hunde" als Hauptfigur, und die Kapitel pendeln stetig zwischen der Stadt und der Militärakademie hin und her. In der Stadt verläuft das Leben der drei jungen Hauptpersonen, "der Dichterling" Alberto Fernández, "der Jaguar" und "der Sklave" Ricardo Arana, und dorthin kehren sie während der Studienzeit an ihren freien Wochenenden zurück. Im Epilog erfahren wir schließlich etwas über die Zukunft des Leutnants Gamboa und der zwei Zentralfiguren Alberto und "der Jaguar", nachdem der dritte, "der Sklave", in der Akademie den Tod fand.

Der Roman ist in zwei Teile von je acht Kapiteln und einen Epilog geteilt; jedes Kapitel (mit Ausnahme des Kpt. 8) und sogar der Epilog sind ihrerseits in mehrere Sequenzen fragmentiert, die durch Leerzeilen voneinander getrennt sind. Jedes Fragment wird aus der Perspektive einer anderen Person erzählt. Die fragmentierte Struktur des Romans erlaubt den schnellen Wechsel von der Gegenwart in die Vergangenheit, von einer Person zur anderen und von der Stadt zur Militäranstalt. Der Roman ist, wie man sieht, kompliziert in seiner Struktur und aufgrund der dauernd wechselnden Perspektive. Aber weitaus konfuser erschien den meisten Lesern und Kritikern die Figur des Boa und sein innerer Monolog, den ich hier untersuchen werde.

Frühzeitig hat Vargas Llosa darauf bestanden, daß der Autor die Distanz zwischen dem Leser und der Romanwelt aufheben und alle sichtbaren Spuren des Erzählers aus seinem Roman löschen muß. Stolz wies der Autor 1967 in einem Kolloquium darauf hin, daß er diesen "Eindringling" schon aus seiner Novelle *Los cachorros* verbannt hat (Vargas Llosa 1967: 21). Obwohl Vargas Llosa nicht nur Schriftsteller,

sondern gleichzeitig Kritiker und Literaturtheoretiker ist, hat er sich überraschenderweise nie mit der Theorie des inneren Monologs auseinandergesetzt. In seinen theoretischen Schriften untersucht er Elemente wie die versteckte Tatsache ("dato escondido"), die kommunizierenden Röhren ("vasos comunicantes"), die chinesischen Schachteln ("cajas chinas") und den qualitativen Sprung ("muda"), aber nicht den inneren Monolog. In *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"* erklärt er gemeinsam mit dem qualitativen Sprung die erlebte Rede und nur am Ende des Kapitels erwähnt er kurz die Entwicklung dieser Technik zum inneren Monolog, der in den Romanen von Joyce und Faulkner mit den "Normen der Logik bricht" (Vargas Llosa 1983: 185, 187, 202).¹

1931 definierte Edouard Dujardin (1931: 59) den inneren Monolog maßgebend als einen stummen Diskurs, nahe dem Unbewußten, ohne jede logische oder linguistische Organisation. Der amerikanische Kritiker Robert Humphrey (1954: 24) hat jedoch gezeigt, daß im inneren Monolog *alle* Bewußtseinszustände beschrieben werden können, die "bewußten, unterbewußten und die unbewußten". Dorrit Cohn (1978, Kpt. VI) ihrerseits zählt in ihrem Buch *Transparent Minds* die folgenden Charakteristiken des inneren Monologs auf, die auch an Boas Monolog nachzuweisen sind:

1. Fehlen einer expliziten Exposition
2. Anfang *in medias res*
3. nicht-referenzieller Diskurs
4. elliptische Syntax
5. Personensprache
6. willkürliche Chronologie (achronologische Montagen)
7. isochrone Erzählung
8. Pronomenüberschuß.

¹ Seine wichtigsten theoretischen Schriften sind: "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*" (1969); *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971); *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"* (1975); *Contra viento y marea* (3 Bde; 1983/1990); *Cartas a un joven novelista* (1997); in Zusammenarbeit mit Angel Rama, *García Márquez y la problemática de la novela* (1973) und mit J. M. Arguedas, *La novela* (1974).

Ich komme nun zum inneren Monolog des Boa, über den José Miguel Oviedo, der beste Kenner des Vargas Llosa-Werkes, gesagt hat, er sei "chaotisch", "reine Sensorialität", "el sonido y la furia verbal que irradia la acción en ondas y pulsaciones rítmicas". Auch wenn Oviedo (1982: 126-128) zugibt, daß der zweite Teil des Monologs leichter zu verstehen sei, bleibt er doch dabei, daß die "Sprache zerrissen, irrational, inkohärent" sei.

Mit der ersten Sequenz des inneren Monologs dringt der Leser *in mediam mentem* des Boa ein (Vargas Llosa 1962, I, 5: 31-34). Die Sequenz ist direkt mit dem Anfang des Romans verbunden, in dem das Los auf Cava fällt, das Chemieexamen zu stehlen. Es war ebenfalls Cava, der in einem nicht bestimmten Moment der Vergangenheit seinen Kameraden mitteilte, daß es in der Akademie Hühner gab, worauf alle beschlossen, eines davon zu vergewaltigen. Vier Kadetten waren damals daran beteiligt: Cava, der Jaguar, Löckchen (Rulos) und Boa; schon damals wurde gelost und auch damals traf Cava das Los, seine Männlichkeit am Huhn zu beweisen. Während der Tat äußern die anderen Kameraden ihr Vorurteil gegenüber den "serranos" und klagen sie – und Cava – an, sexuelle Verhältnisse zu den Lamas zu unterhalten; nebenher werfen sie Boa das gleiche hinsichtlich seiner Hündin, die Malpapeada, vor. Das damalige Ereignis endete mit dem Schmaus des Huhns, das heißt, der letzte Satz der Sequenz schließt direkt an den Anfang derselben an, als Cava verkündete: "hay gallinas"; am Schluß der Sequenz beklagt sich Löckchen: "ha quedado [la gallina] toda chamuscada y con pelos".

Aber der genannte Vorfall wird von einem anderen Ereignis überdeckt, das ebenfalls um eine Vergewaltigung kreist, nämlich die eines Kadetten. In diesem Fall war Löckchen, der das letzte Wort in der Sequenz hat, derjenige, der die Handlung ausführte. Die Frage: "¿Y qué pasa si el Rulos se tira al muchacho?" ist so nebenher in die Bemerkungen über das Huhn eingeschoben: "tápenle el pico de una vez a ésa", "Lo mejor es [...] amarrarle las patas y el pico", daß einige Kritiker nicht bemerkt haben, daß hier eine andere Episode beginnt. Der Autor hilft dem Leser, die neue Episode zu erkennen, indem er denselben Satz zweimal wiederholt, angeblich weil Boas Erinnerungen sich wie in einem Labyrinth drehen, als er das erste lange Fragment jenes Ereignisses einführt, in dem der "Zirkel" (in der deutschen Übersetzung "die Mafia"

genannt) nachts einen Kadetten vergewaltigen wollte (Vargas Llosa 1962: 31) und seine Kameraden aufwachten, worauf es einen Riesen-krawall gab, bei dem der Jaguar sich köstlich amüsierte und Boa "Zwerge verprügelte". Die Überlagerung von zwei verschiedenen Zeiten ist möglich, weil dieselben Personen an beiden Episoden beteiligt waren, so daß Sätze wie "Oye Boa, no le tapes así la jeta que a lo mejor se ahoga" im Spanischen zweideutig sind, da sie ebensogut bei dem einen wie beim anderen Ereignis gefallen sein können, während in der deutschen Übersetzung die Zweideutigkeit wegen des männlichen Personalpronomens wegfällt. Im ganzen überlagern sich bis zu vier verschiedene Zeiten: 1. die Hühnerepisode; 2. die Episode mit dem Kadetten; 3. die kurze Episode in den Toiletten ("Estábamos fumando en los excusados [...]"); 4. Boas Erinnerung an jene Episoden zu einem unbekannten Zeitpunkt. Die gegenwärtige Erinnerung des Boa ist vielfach von der Vergangenheit überschattet, z. B. als er die Worte seines Bruders über die "serranos" zitiert: "traidores, cobardes, torcidos" oder als er sich an seinen Bruder erinnert, weil der genauso schrie, als die Mutter einen Stuhl nach ihm warf, wie der dicke Kadett während der Vergewaltigung.

Boas zweiter innerer Monolog (Vargas Llosa 1962, III, 2: 59-62) knüpft an den vorherigen an: "Pero mejor que la gallina y el enano, la del cine". Dieser Anschluß weist auf eine Fortsetzung der obigen Episode hin, was bedeutet, daß es sich um denselben Monolog (im selben Augenblick und am selben Ort) handeln muß. Aber ebenso existiert eine Verbindung mit der Sequenz, auf die der Monolog folgt (III, 1), in welcher der Jaguar eines seiner Selbstgespräche führt (möglicherweise auch vor einem Tonband oder vor einem stummen Zuhörer). Das Stichwort *Kino* fällt bereits in den letzten Sätzen des Jaguar und wird von Boa in seinem inneren Monolog in Szenen weiterentwickelt, in denen der Jaguar die Hauptfigur ist. Da Boa und Jaguar zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten denken oder sprechen, fällt die *zufällige* Übereinstimmung des Themas *Kino* auf; aber im Grunde weiß ja jeder Kritiker, daß der Erzähler niemals aus seiner Erzählung verschwindet, sondern sich nur raffiniert hinter Techniken des Bewußtseinsstroms, Montagen usw. verbirgt.

Während sich Boas Erinnerungen der Sequenz I, 5 auf das dritte Jahr in der Akademie (cf. den Hinweis auf den "großen Zirkel", der kurz zu Anfang dieses Jahres gegründet wurde) bezogen, so findet die Episode

im Kino im vierten Kurs statt. Aber bevor Boa die Einzelheiten der Schlacht evoziert, erinnert er sich an eine andere "Heldentat", als er, der Jaguar, Löckchen und Cava einen jungen "Hund" zwingen, auf einen Schrank zu klettern und dieser sich beim Sturz einen Finger brach. Schon hier wird deutlich, mit wieviel Sehnsucht Boa an jene Zeiten zurückdenkt, nicht nur weil er sie wie ein Rowdy genoss, sondern weil die vier damals eine feste Clique bildeten und er an der Seite des Jaguar kämpfen durfte. Auch in diesem Text fällt die perfekte Organisation ins Auge, und Anfang und Schluß der Sequenz sind der beste Beweis dafür: beginnt das Fragment mit der Klage: "quieta, Malpapeada, estoy sintiendo tus dientes, maldita", so endet es mit dem Befehl: "Quieta Malpapeada, no metas los dientes, maldita". Der einzige Satz, der noch darauf folgt, bezieht sich nicht auf die Gegenwart, sondern wiederholt seine Worte an die Hündin nach der Schlacht im Kino. Selbstverständlich fehlen jegliche Signale für die Übergänge von einer Zeit in die andere oder Diskurszeichen wie *verba dicendi* oder Anführungsstriche. Wie vorher wird auch in diesem Fragment schon das Thema des nächsten inneren Monologs mit dem Stichwort "Seilziehen" eingeführt (Vargas Llosa 1962: 60).

Das neue Fragment (Vargas Llosa 1962, III, 4: 65-71) schließt an Boas letzte Worte an die Hündin im vorhergehenden Monolog an: "Malpapeada, yo tengo que cuidar a éstos, para que no los machuquen los de quinto", denn es beginnt mit dem Satz: "Pero no vinieron", offensichtlich die Kadetten des fünften Jahrgangs. Dieser Anschluß ist einer der besten Beweise, daß es sich um ein- und denselben inneren Monolog handelt, den der Schriftsteller zersplittert hat und in den er andere Erinnerungen eingeschoben hat (Gnutzmann 1992: 65). Die Sequenz berichtet vom Tauziehen des vierten Jahrgangs gegen den fünften vor prominenten Gästen, wie einem Erzbischof, Generälen und Botschaftern. In seiner Erinnerung evoziert Boa die einstige Atmosphäre und die Worte bis ins Detail und vergißt auch nicht die Rufe, das Geschrei und die Befehle. Des öfteren fehlen die Anführungszeichen für die direkte Rede wie z. B. bei der "Ratte", dessen Worte mit denen des Erzählers verschmelzen: "tiene olfato, cuidado con hacer cojudeces

delante del coronel [...]” (Vargas Llosa 1962: 66);² allein das Komma hilft uns, seine Worte zu erkennen, ebenso wie später die Schreie der anderen Kadetten oder die Befehle des Oberst: “miren mis muchachos”, “esa tercera fila está torcida” und Huarinas Ruf: “qué hacen brutos”. Boa versetzt sich so sehr in das damalige Ereignis, als ob er es in diesem Augenblick erlebte, und wiederholt die Pfiffe und Schreie: “el Jaguar adelante, zuza, zuza, Urioste, zuza, zuza, Boa, dale, dale [...]”; er unterbricht einmal sogar die Syntax seiner Sätze: “cuatro, cinco, la sogá parece una culebra [...] las manos se, cinco, seis, resbalaban, siete [...]” und wiederholt onomatopoetisch die Schreie und den Applaus: “chajuí, chajuá, rá-rá-rá” und “pam-pam-pam”. In der Tat amüsierte er sich köstlich (Boa sagt mehrmals, daß er “vor Lachen platzt” und sich fast “in die Hosen pinkelt”), aber an erster Stelle stand das Gefühl, sich unter Freunden zu befinden und der Stärkste von allen zu sein. Schon im vorherigen Fragment haben wir gesehen, wie sehr Boa die Freundschaft nötig hat und wie wichtig es für ihn ist, sich wie ein Held zu fühlen.

Sehen wir uns die Sprache des Boa an, so stimmt es, daß er onomatopoetische Ausrufe und gemeine Redensarten gebraucht; aber die anderen Personen drücken sich ebenso vulgär aus. Die Offiziere fluchen genauso wie Boa oder irgendein anderer “Hund”, und der Oberst nennt Leutnant Huarina ein “cataplasma”; der Unteroffizier Pezoa befiehlt den Kadetten schreiend, keine “cojudeces” zu machen, die Kadetten beschimpfen ihre Feinde und feuern sich untereinander mit Schreien an wie: “los auténticos leonciopradinos de pelo en pecho y bolas de toro”, und die Rivalen Gambarina-Jaguar beziehen ihre Mütter in die groben Beleidigungen ein (“mentan sus madres”).³ Vermutlich hat der Autor die Sprache der

² In der deutschen Übersetzung durch Anführungszeichen markiert: “Die Ratte dagegen hat was gemerkt: ‘Seid bloß vorsichtig!’” (Vargas Llosa 1966: 60). In seiner Korrespondenz mit Luchting hinsichtlich der Übersetzung von *La casa verde* hat Vargas Llosa ausdrücklich darauf hingewiesen, daß jedes überflüssige Redezeichen den ursprünglichen Text verfälscht.

³ Sogar Gamboa erlaubt sich einmal “unglaubliche Grobheiten” (“groserías insólitas”) und nennt einen Soldaten “un pedazo de asno” (Vargas Llosa 1962: 165), und auch der bürgerliche Alberto ergeht sich in Schimpfwörtern wie “la puta que le parió” (Vargas Llosa 1962: 221; Übersetzung: “dem schlag ich die Fresse ein”, Vargas Llosa 1966: 207). Unter den Soldaten wie Pitaluga gelten grobe Redensarten als Zeichen von Männlichkeit, und als dieser jemandem sein Mitleid ausspricht,

Militärs nicht übertrieben in einem Milieu, in dem Gewalt, Barbarei und das Fehlen von Gewissen und Intelligenz (Harss/Dohmann 1973: 437) an der Tagesordnung sind und sich nicht auf die Kadetten beschränken. Zum Abschluß dieses Fragments bleibt noch zu erwähnen, daß Boas Bewußtsein ständig zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit hin- und herpendelt. Während er vorher seine Hündin, die Malpapeada, nur am Anfang und Ende des Fragments erwähnt, spricht er sie in diesem achtmal an und nicht nur um sie auszuschelten, sondern er kommentiert sogar die Ereignisse mit ihr.⁴

Der letzte innere Monolog des ersten Teils (Vargas Llosa 1962, VII, 2: 141-142) schließt ebenfalls nahtlos an den Schluß des vorausgehenden an, in dem Boa sich beklagte, daß jetzt alle wegen Cava und des "cochino vidrio" in der Patsche sitzen. Die Sequenz beginnt mit der Warnung: "Vienen a llevarse a Cava, dijo [el Jaguar]". Es ist gewiß kein Zufall, daß ausgerechnet der Jaguar in der vorhergehenden Sequenz von seiner Jugend und seiner Liebe zu Tere spricht (wie auch in III, 1 und 2). Der Autor wendet hier seine Theorie der "kommunizierenden Röhren" an, d. h., das Aufeinandertreffen von zwei gegensätzlichen Etappen, die sich gegenseitig erhellen. In diesem Fragment kreist Boas gesamter innerer Monolog um die Angst, aus der Akademie ausgewiesen zu werden oder womöglich die drei Jahre wiederholen zu müssen.

Auf den ersten Blick scheint die Episode mit den Rasierklingen von Cava abzulenken, weil der Lehrer Fontana (möglicherweise Abbild des Dichters César Moro) im Mittelpunkt steht. Bei näherem Hinsehen wird der Grund jedoch sofort klar: Cava war der ärgste Feind des Französischlehrers, den er für einen Schwächling hält und den er ständig verhöhnt, und obendrein wurde Cava ausgerechnet im Unterricht von Fontana festgenommen. Es ist also normal, daß Boa verschiedene Mo-

entschlüpft seinem Mund "un chorro de bruscós altibajos" (Vargas Llosa 1962: 223; Übersetzung: "eine auf und abschwellige Fontäne", Vargas Llosa 1966: 209).

⁴ Ich stimme nicht mit S. Magnarelli 1976: 38 überein, die Boas Sequenzen als "narration" ansieht, "directed principally at Skimpy, the dog"; die Fragmente III, 4 und IV, 1 (Teil 2) stellen eine Ausnahme dar. Im Fragment V, 1 (Teil 2) *sagt* Boa ausdrücklich, daß die Hündin nicht bei ihm ist (Vargas Llosa 1962: 267).

mente um denselben Lehrer assoziiert, wie z. B., als die Kadetten ihn von oben bis unten bespuckten.⁵

Die wachsende Bedeutung von Boas Monologen liest sich daran ab, daß ein Monolog den zweiten Teil des Romans eröffnet (Vargas Llosa 1962: 173-174): er unterrichtet den Leser über die Beziehungen der Kadetten untereinander nach dem "Unfall" des Sklaven, an den der innere Monolog anschließt. Durch Boa wissen wir, daß alle nervös und deprimiert sind. Im Grunde erinnert sich Boa aber mehr an seine Hündin als an seine Kameraden, die die Malpapeada mißhandelten; ebenso reflektiert er über den Namen und die Herkunft der Hündin und schließlich über seinen eigenen Spitznamen.

Im Fragment I, 4 (Vargas Llosa 1962: 179-181) setzt Boa denselben Gedankengang über die Mißhandlung durch Cava, Löckchen und den Jaguar fort und erklärt gleichzeitig, wie sich seitdem sein Verhältnis zu der Hündin änderte. Ein kurzes Zitat kann zeigen, mit welcher Kohärenz und stilistischer Sorgfalt (Parallelkonstruktionen, Anaphern usw.) der innere Monolog des Boa aufgebaut ist:

"En las filas [la Malpapeada] se me metía [...]; en el comedor se instalaba [...]; y, en los recreos [...] comenzaba a hacerme gracias y en las noches se trepaba a mi cama" (Vargas Llosa 1962: 180).

Anscheinend steht die Malpapeada auch im Zentrum des nächsten Monologs (Vargas Llosa 1962, I, 7: 186-190), in dem Boa sich erinnert, wie traurig sie an seinen freien Samstagen zu sein pflegte. In Wirklichkeit jedoch überschneiden sich zwei Handlungen: Cavas Degradation und Ausschluß aus der Akademie und die Hündin, die währenddessen versuchte, Boas Schnürsenkel zu verschlingen. Die Montage, die in der Handlung stattfindet, wiederholt sich auf der Ebene des Diskurses: Erinnerungen an Ereignisse der nahen Gegenwart (kurz nach dem Montag, an dem die Degradation stattfand) werden überlagert von anderen

⁵ Die Kontinuität beider Monologfragmente ist im *Spanischen* eindeutig durch den Echo-Satz: "Y en eso el Jaguar dijo 'vienen a llevarse a Cava'" und "Vienen a llevarse a Cava, dijo [el Jaguar]"; der erste Satz erscheint am Anfang der zweiten Sequenz, der zweite am Schluß der vierten. Die deutsche Übersetzung gebraucht verschiedene Verben (Vargas Llosa 1966: 130, 140), so daß die Wiederholung nicht auffällt.

Erinnerungen (innerer Monolog im inneren Monolog), ohne daß irgendwelche Interpunktion diese als Fragmente der Vergangenheit sichtbar macht. In den anschließenden zwei Zitaten erinnert Boa sich an die Wut des Oberst und daran, wie die Hündin an seinen Schnürsenkeln zerrte; in die Erinnerung sind seine Gedanken *in situ* eingeflochten:

“[el coronel] Estaba blanco de cólera [...] y ahí comencé a darme cuenta que la Malpapeada estaba jode y jode con el zapato. *Fuera Malpapeada, zafa de aquí perra sarnosa* [...] El teniente Huarina y el suboficial Morte están cuadrados a menos de un metro y si respiro me sienten, *perra no abuses de las circunstancias* [...] Ni por esas, nunca la vi tan porfiada” (Vargas Llosa 1962: 188, kursiv durch Verfasserin).

Die Sequenz hat vor allem zwei Funktionen: Information und Charakterisierung. Aufgrund dieses Fragments erfährt der Leser, daß Cava seine Kumpane nicht verriet und daß und wie er aus der Anstalt ausgeschlossen wurde. Aber ebenso wichtig ist es für den Leser zu erfahren, wie die übrigen Kadetten und an erster Stelle Boa darauf reagieren. Bisher war Boa der brutalste und sittlich verkommenste; in diesem Moment besteht er darauf, wie sehr er das Opfer Cava trotz seines Vorurteils gegen die “serranos” bewundert; gleichzeitig unterstreicht er sein Mitleid und seine Betroffenheit. Auch wenn die Schimpfwörter nicht aus seinem Monolog verschwinden, so werden diese durch Diminutive wie “ahorita, solito, hermanito” gemildert. Wenn Boa sich an Cava erinnert, denkt er an ihn wie an ein armes Tier, das zum Schlachthaus geführt wird, und er betont mehrmals, daß es unmenschlich wäre, kein Mitleid mit ihm zu fühlen.

Die Sequenz 9 (Vargas Llosa 1962: 198-204) knüpft an Boas Gedanken in der Sequenz 7 an: nach der Degradationszeremonie rächt er sich an der Hündin, indem er sie mißhandelt. Seine eigene schändliche Tat erinnert ihn erneut an ähnliche Momente, die mit Cava verbunden sind, und die Erinnerung an Cava wiederum, den er immer als “serrano” bezeichnet, bringt ihm seinen Halbbruder, den Lastwagenfahrer Ricardo Valdivieso, ins Gedächtnis zurück, weil der früher einmal fast von anderen “serranos” bei einem Streit totgeschlagen wurde. Cava bleibt weiter im Zentrum des inneren Monologs, denn Boa erinnert sich, wie der Jaguar ihm einst den halben Kopf kahl rasierte und wie er selbst und Cava sich stritten. Auch das letzte Ereignis, das in diesen Monolog

Eingang findet, weicht nicht vom Thema ab; diesmal geht es um die Schlacht der Bande mit den älteren Kadetten des fünften Jahrgangs.

Im zweiten Kapitel erscheint Boa nicht; die Sequenzen drehen sich allein um den Tod des Sklaven und den Monolog des Jaguar. Trotzdem überrascht es den Leser nicht, daß Boa seinen Monolog in III, 1 (Vargas Llosa 1962: 227-229) genau dort anknüpft, wo er ihn in I, 9 abbrach, nämlich mit der Mißhandlung der Hündin am Montag, die diese "heute", "Freitag" schon überwunden hat. Mit Recht argwöhnt der Leser, daß die Hündin nur ein Vorwand ist, damit er sofort die Erzählsituation und den "Sprecher" erkennt, denn in *La ciudad y los perros* wechseln die Sequenzen noch nicht schematisch ab wie z. B. in *La casa verde*. Sofort nachdem Boa die Malpapeada erwähnt hat, wechselt er das Thema und denkt über die Auswirkungen von Aranas Tod auf seine Kameraden nach. Vor allem beschäftigt er sich mit der Reaktion von Alberto, dem einstigen Spaßvogel, der jetzt plötzlich sprachlos und ohne Interesse für alles dasitzt. Ebenso informiert Boa den Leser über die soziale Herkunft der Kadetten und ihre Beziehungen untereinander. Alle diese Informationen sind seiner Perspektive angepaßt und mit Vorurteilen und Neid durchsetzt; aber durch ihn wissen wir auch, daß es nur zwei "blanquiñosos" (Weiße aus reichen Familien) gibt – Alberto und Arróspide – und daß die beiden sich nicht leiden können.

In der Sequenz III, 5 (Vargas Llosa 1962: 240-241) reflektiert Boa weiter über die psychischen Wandlungen seiner Kameraden, insbesondere über den Jaguar. Auch diesmal ist es kein Zufall, daß dieses Monologfragment von zwei Sequenzen eingerahmt wird, in denen Alberto den Jaguar des Mordes an Arana anklagt. Der Jaguar, im Gegensatz zu Alberto, ist noch rabiater geworden. Aber Boa glaubt, daß Cavas Verstoß aus der Anstalt und nicht der Tod des Sklaven Schuld an der Verwandlung des Jaguars sei. Der Leser hingegen, der gerade erfahren hat, wie Alberto den Jaguar anklagt (Boa weiß jedoch nichts von dieser Anklage), wird die psychische Wandlung des Jaguar eher als sein schlechtes Gewissen und seine Auflehnung dagegen auslegen. Gleichzeitig können wir einige Charakterzüge des Boa aus seinem Monolog ableiten, wie z. B. das Bedürfnis, den Beifall des Jaguars zu gewinnen. Aus seiner Sprache liest sich ebenfalls seine eigene Wandlung ab: zweimal verbessert er sich, nachdem er den Spitznamen "Sklave" ausgesprochen hat und nennt darauf den wahren Namen Arana.

Im Fragment IV, 1 (Vargas Llosa 1962: 247-249) fragt der Leser sich zum ersten Mal perplex, auf *wen* Boa denn stundenlang im Pavillon wartete. Obwohl diese Sequenz offensichtlich Boas Angst und Unruhe auf den Leser übertragen will, ist das Hauptziel jedoch neuerlich die Informationsvergabe, denn sie berichtet von der Festnahme des Jaguar, die schon vorher angekündigt wurde. Vargas Llosa ist ein Meister der indirekten Information und ihrer Distorsion und Manipulation: in seinem inneren Monolog erinnert sich Boa an einige Gesprächsfetzen mit Lökkchen, der die Ereignisse ebensowenig begriff. Der Leser läßt sich von der Unruhe und Unwissenheit des Boa anstecken, der dauernd die Formel "dice que" wiederholt (neunmal auf eineinhalb Seiten).

Im letzten Fragment antwortet Boa direkt auf die vorhergehende Sequenz, in der Gamboa mit einer Schrankkontrolle droht, und nicht wie früher auf seinen eigenen Monolog. In diesem Monologfragment erlebt der Boa nochmals die Kontrolle (Vargas Llosa 1962 V, 1: 265-268). Auch die Sequenz, die auf Boas inneren Monolog folgt, ist genau geplant, denn sie zeigt den Jaguar kurz nach der Schrankkontrolle, wie er dem Leutnant Gamboa im Gefängnis die Stirn bietet. Offensichtlich findet der innere Monolog kurz nach der Schrankkontrolle statt, auch wenn das Datum völlig vage bleibt. Möglicherweise handelt es sich sogar um zwei Szenen, die simultan ablaufen: einerseits Boas Erinnerungen und andererseits die Gefängnisszene mit Gamboa und dem Jaguar. Wieder einmal beweist der Autor seine Meisterschaft in der Technik der indirekten Information, denn in seinem inneren Monolog wiederholt Boa humorvoll die Szene der Schrankkontrolle, in der die "Ratte" unter Wäschebergen verschwindet und mit Pisco, Whisky, Incas, Chesterfields usw. wieder auftaucht ... Gleichzeitig erhalten wir durch Boa indirekt neue Beweise über den möglichen Autor des Mordes; obwohl er darauf besteht, nicht zu verstehen, warum sie am nächsten Tag im Stadium exerzieren müssen, weiß der Leser, der schon in der vorausgehenden Sequenz von Gamboas Befehl dazu erfahren hat, daß der Leutnant auf diese Art kontrolliert, wer während der Übungen hinter dem Sklaven stand. Durch Boas inneren Monolog verdichtet sich der Argwohn, daß der Jaguar der Mörder sei. Auch diese Sequenz sagt etwas über Boas Charakter aus, wie z. B. sein Mißtrauen und seine Haßliebe zum Jaguar. An dieser Stelle überrascht es gewiß niemanden, daß Boa hier am Schluß das Thema des Anfangs wieder aufnimmt, mit dem er die

Serie seiner inneren Monologe einleitete: “Cava nos dijo: detrás del galpón de los soldados hay *gallinas*” (Vargas Llosa 1962: 31), und in seinem letzten Monolog glaubt er, daß der Jaguar Gamboa eingestanden hat: “nos tiramos a las *gallinas* de vez en cuando” (Vargas Llosa 1962: 266).

Schlußfolgerung

In diesem Kurzreferat habe ich versucht zu beweisen, daß der innere Monolog von Boa nicht so chaotisch ist, wie die meisten Kritiker behaupten; auf keinen Fall ist Boa “geistig zurückgeblieben” (“una especie de retardado mental”, Sommers 1975: 90).⁶ Selbstverständlich ist es einfacher, den Roman 35 Jahre nach seiner Veröffentlichung zu verstehen, denn auch *Pedro Páramo* von Rulfo erschien den Lesern 1955 noch chaotisch. Wenn wir einmal die wichtigsten Ereignisse von *La ciudad y los perros* aufzählen – der Raub des Examens, die Anzeige, Cavas Ausschluß, Aranas Tod, die Anklage des Jaguar und der Schulabgang –, dann wird klar, daß die Haupthandlung chronologisch erzählt wird. Das gleiche stimmt für Boas inneren Monolog, auch wenn er, wie immer im Falle der “*mémoire involontaire*”, Ereignisse und Personen der Gegenwart mit solchen der Vergangenheit assoziiert. Boas Sprache, die durch die Ereignisse beeinflusst ist, ist kaum rüder als die der meisten Personen in der Anstalt, in der Schimpfwörter und Flüche an der Tagesordnung sind. Nicht einmal die grammatische Struktur seiner Sätze wird zerstört, wie es beispielsweise Alberto in seinem imaginären Zwiegespräch mit Tere passiert, als er emotiv unter großem Druck steht: “Pluto und Bebe unterhalten sich im Haus der, hören Schallplatten an im Wohnzimmer bei, sind beim Tanzen in” (Vargas Llosa 1966: 227).⁷

⁶ Cf. Gladiou 1989: 133: “le personnage du Boa est typiquement faulknérien: il agit et raconte son histoire avec la même innocence fataliste que Benjy, dans *Le bruit et la fureur*”. Im übrigen erzählt sogar Benjy, weil es sein Autor so will, seine Erlebnisse eines Tages *chronologisch*, was tatsächlich überraschend ist für einen “Idioten”.

⁷ Vergleichsweise fordert Joyce einen weitaus aufmerksameren Leser für seinen *Ulysses*; hier das Fragment, das Blooms Unruhe beschreibt, als er Boylan, den Geliebten seiner Frau, trifft: “Mr Bloom came to Kildare street. First I must. Library.

Bibliographie

- Cohn, Dorrit (1978): *Transparent Minds*, Princeton: Princeton University Press.
- Dujardin, Edouard (1931): *Le monologue intérieur*, Paris: Éd. de Minuit.
- Gladieu, Marie-Madeleine (1989): *Mario Vargas Llosa*, Paris: L'Harmattan.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Gijón: Júcar.
- Harss, Luis/Barbara Dohmann (1973): *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Humphrey, Robert (1954): *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: Univ. of California Press.
- Joyce, James (1986): *Ulysses*, London: The Bodley Head.
- Kerr, Roy Albert (1983): "The Secret Self: Boa in Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*", in: *Romance Notes* 24, 2 (Chapell Hill, N.C.): 111-115.
- (1994): "Mario Vargas Llosa's *La ciudad y los perros*: Thirty years of critical interpretations", in: *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLIV, 1, (Washington, D.C.): 117-125.
- Magnarelli, Sharon (1976): "The Time of the Hero: Liberty Enslaved", in: *Latin American Literary Review*, IV, 8 (Pittsburgh): 35-45.
- Oviedo, José Miguel (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona: Seix Barral.
- Sommers, Joseph (1975): "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 2 (Lima): 87-112.
- Standish, Peter (1982): *Vargas Llosa. La ciudad y los perros*, London: Grant & Cutler.
- Vargas Llosa, Mario (1962): *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral.
- (1966): *Die Stadt und die Hunde*, Übersetzung von W. A. Luchting. Reinbek: Rowohlt.
- (1967): "Realismo sin límites", in: *Índice* 224, oct. 1967 (Madrid): 21-22.
- (1969): "Sobre *La ciudad y los perros*" (Kolloquium in La Habana 1965), in: *Antología mínima*, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo: 83-144.
- (1983): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona: Bruguera.

Straw hat in sunlight. Tan shoes. Turnedup trousers. It is. It is. [...] Is it? Almost certain. Won't look. Wine in my face. Why did I? Too heady. Yes, it is. The walk. Not see, Get on [...] Hurry. Walk quietly. Moment more. My heart. His hand looking for the where did I put found in his hip pocket soap lotion have to call tepid paper stuck. Ah soap there I yes. Gate. Safe!" (Joyce 1986: 150).